
Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français

Reconnue d'utilité publique par décret du 20 mai 1927

Année 2007



Société de l'Histoire de l'Art français
2, rue Vivienne
75002 Paris

2008

Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres

Communication par Philippe Malgouyres.

La Bâtie d'Urfé, toujours citée lorsque l'on évoque les liens entre la France et l'Italie au milieu du XVI^e siècle, est un ensemble sans égal en France par sa nature et sa conception. Il reste bien mal connu et curieusement peu étudié, en dépit des efforts récents mais toujours ponctuels (1). L'histoire du monument est à la fois terrible et admirable : sauvé *in extremis* d'une destruction totale après son dépeçage, il subsiste encore, mutilé, grâce à la ténacité de la Société Archéologique et Historique de la Diana. La propriété (2) était restée dans la famille des descendants de Claude d'Urfé jusqu'en 1724, puis fut acquise, après diverses vicissitudes, en 1836 par la veuve d'un financier de Roanne, Jean-Baptiste Nompère de Champigny (1756-1834), que Napoléon avait fait duc de Cadore. Le château n'avait cessé de se dégrader depuis l'Ancien Régime ; lorsqu'il fut acquis par M. Verdolin en 1872, avec le domaine, il fit l'objet de travaux intempestifs dans le dessein paradoxal de préserver le bâti en créant une exploitation agricole rentable. La faillite de ces projets ambitieux précipita la ruine du château, déjà fort mal en point. Verdolin se mit en contact avec un antiquaire de Lyon, Derriaz, qui organisa le dépeçage du décor, en particulier celui de la

chapelle : vitraux, boiseries, pavement et peintures furent retirés en 1874 et acquis par divers collectionneurs et marchands, dont Émile Peyre et Alfred Beurdeley. Ce qu'il faut désormais appeler la ruine fut vendu aux enchères en 1884 et, après son passage entre plusieurs mains plus ou moins bienveillantes, tomba dans les griffes d'un démolisseur. La Société Archéologique et Historique de la Diana à Montbrison, qui avait tenté de prévenir ce démantèlement, put alors l'acquérir en 1909 et s'efforce depuis de lui rendre sa splendeur passée.

Les appartements avaient depuis longtemps perdu leur décor et leur configuration. En revanche, la chapelle et la grotte, qui justifient à elles seules la place qu'occupe la Bâtie dans l'histoire de la Renaissance française, étaient encore relativement préservées dans leur intégrité jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Cette lecture de l'ensemble n'est hélas plus possible aujourd'hui sans un effort considérable de restitution qui est en partie voué à l'échec car la syntaxe subtile, qui articulait l'architecture et les éléments de "décor" réalisés dans différentes techniques, n'a pas survécu à la dispersion des éléments mobiliers. Les boiseries de la chapelle sont à New York (3), la marche de l'autel à

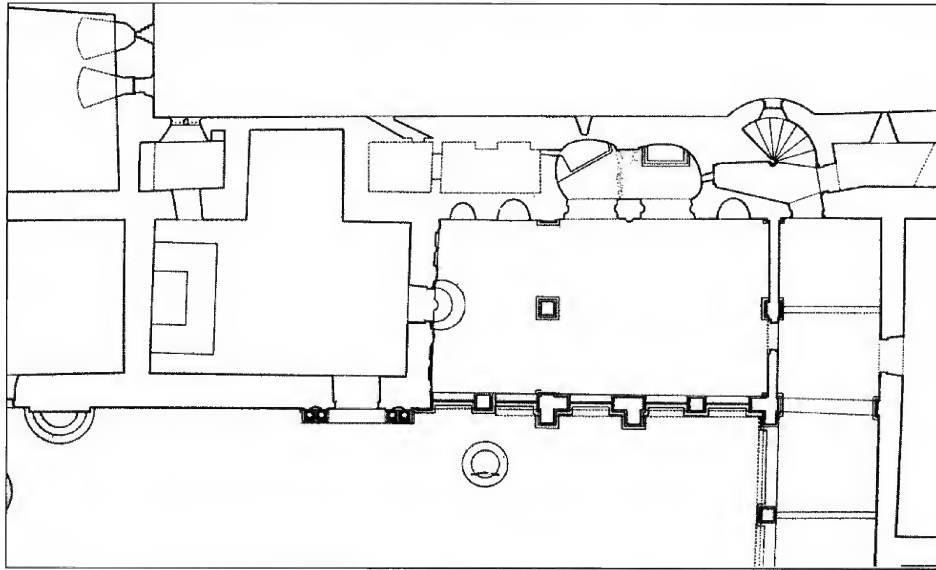
Paris (4) ; les tableaux ont pu être remis en place, grâce à la générosité du Musée des Arts décoratifs, en 1962. La nécessité de rassembler ces membres épars pour comprendre le sens profond de cet ensemble, même d'une manière virtuelle, s'était imposée à Félix Thiollier qui, d'une manière pionnière, rapprocha ces différents éléments par des montages photographiques. Malheureusement, cette démarche ne fut pas adoptée à l'occasion de la dernière monographie sur le monument (5), laquelle constitue, avec la plaquette de Paul Vitry, de 1937 (6), la seule source synthétique sur la Bâtie disponible aujourd'hui. Si elle fournit un ensemble capital de plans et de relevés, les œuvres y sont étudiées selon leur technique, par différents auteurs, ce qui interdit toute compréhension de ce lieu à la polysémie complexe. Ce second démantèlement, intellectuel celui-ci, pouvait être évité. En dépit des tentatives faites par Gaume (7), la clé du programme reste à découvrir, et nous ne tiendrons pas fausement le lecteur en haleine, car nous ne l'avons pas trouvée. Elle n'existe probablement pas en tant que telle, de manière univoque (8). Toutefois, c'est fort de ce constat que nous souhaitons tenter, à l'occasion d'une proposition d'attribution pour une sculpture de la grotte, de poser quelques jalons dans la direction d'une compréhension plus large de ces éléments.

Le premier problème irritant dans l'étude de la Bâtie est la personnalité même de son concepteur et bâtisseur, Claude d'Urfé, un homme public sur lequel nous avons des informations factuelles, mais dont la personnalité nous échappe complètement. Né en 1501, il fit partie de l'entourage de François I^{er}, depuis les campagnes en Italie. Dans les années 1530, il est vraiment du cercle des intimes du souverain. Jeanne de Balsac, qu'il épousa en 1532, est issue du même milieu : elle était la fille d'une dame d'honneur de Claude de France et fut la confidente de Marguerite de Navarre. Nommé Bailly du Forez en 1535, Claude d'Urfé reçut François I^{er} à la Bâtie l'année suivante. En 1546, il fut désigné pour représenter le Roi de France au Concile de Trente, accompagné d'un théologien, Pierre Danès, et d'un juriste, Jacques de Ligneris. Cette mission, confirmée par Henri II en 1547, s'interrompit l'année suivante lors de la suspension du concile. Il fut alors envoyé à Rome en ambassade. Le concile reprit en 1551 mais Claude d'Urfé avait été rappelé à Paris pour devenir gouverneur du Dauphin. Il mourut en 1558.

Étroitement associé au pouvoir dans un moment particulièrement difficile et stimulant de l'histoire européenne, spectateur des débats fondamentaux qui décidèrent de l'avenir de l'Église, puis résidant à Rome, Claude d'Urfé eut effectivement toute opportunité d'être non seulement en contact avec les idées les plus neuves de son temps mais sur-

tout d'en rencontrer les protagonistes, hommes d'État, philosophes et artistes. Or, de tout cela, nous ne savons rien, si ce n'est ce que nous disent les restes de la Bâtie, une tentative un peu insensée de recréer sur cette terre familiale, bien éloignée du pouvoir et du goût, l'atmosphère raffinée et spéculative des cours dans lesquelles Claude d'Urfé avait vécu. Nous pouvons toutefois formuler certaines hypothèses sur son cercle : par exemple, il est difficile de croire qu'il ne connaissait pas Guillaume Postel (1510-1581). Arabisant et hébraïsant, ce Normand d'extraction fort modeste (9) enseignait au Collège des Trois Langues depuis 1530. François I^{er}, dont il avait l'estime et la confiance, l'envoya en Orient en 1535 pour y collecter des manuscrits ; le futur Henri II, encore dauphin, souhaitait l'avoir pour précepteur. Homme atypique, et pourtant caractéristique de ces intellectuels mystiques du milieu du siècle, il fut membre de la première Compagnie de Jésus. Nourri du Coran, du Talmud, des écrits cabalistiques, mais aussi des néoplatoniciens florentins, il souhaitait dans ses ouvrages démontrer la supériorité du christianisme en comparant les différentes religions du Livre, persuadé, comme tant d'autres de sa génération, que les questions spirituelles devaient se résoudre par la raison et non par la force. Ce désir de conciliation entre les différentes traditions, antique, juive et chrétienne, s'enracine dans le constat de leur unité, à la lumière de la philosophie et la gnose ; la même pensée semble aussi à l'œuvre dans le programme de la Bâtie.

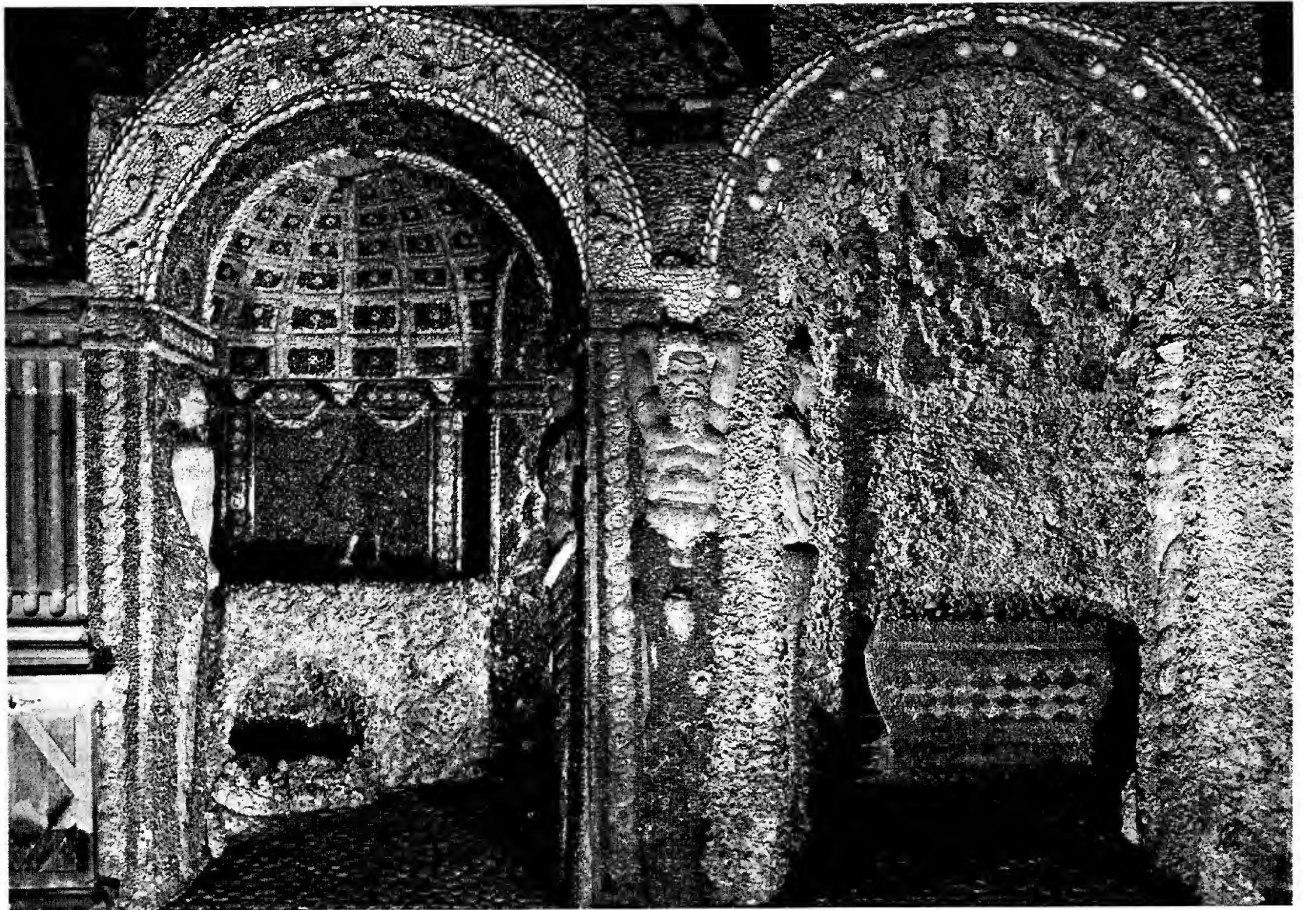
La chapelle et la grotte furent analysées comme deux systèmes indépendants : l'une présentant un programme iconographique élaboré et l'autre un décor séduisant rattaché aux grottes de jardin de l'Europe maniériste. Nous croyons au contraire que ces deux espaces se lisent ensemble (10). Il faut tout d'abord simplement constater que la grotte n'est pas une fabrique ornant un jardin, mais une pièce inscrite dans le parcours du rez-de-chaussée du bâtiment. Cette situation exceptionnelle doit déjà attirer l'attention. L'autre donnée est sa relation avec la chapelle, qui est plus forte que ce qui apparaît aujourd'hui. Cette articulation est faussée par la modification des accès (11) : la porte de la grotte qui donnait sur la cour a disparu, supprimant son parallélisme avec la porte de la chapelle (*fig. 1*). Cette dernière se trouve au centre du bâtiment, mais, contrairement à ce que sa position laisse supposer, ne correspond pas à l'axe de la chapelle. Cette entrée apparemment centrale est donc en fait une porte latérale (12). Les vantaux, conservés à la Bâtie, portent, en relief, Moïse consacrant l'autel d'Aaron tandis que, sur l'imposte deux anges désignent les instruments de la Passion. Cette juxtaposition rappelle comment les sacrifices de l'ancienne loi furent abolis par l'unique sacrifice de la



1. Plan de la grotte et de la chapelle. (D'après Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990).

Nouvelle Alliance, illustrant les célèbres mots de l'hymne eucharistique du *Pange, lingua* : "et anticum documentum / novo cedat ritui". Il s'agit bien de l'entrée principale, mais qui, la porte franchie, révèle un espace obéissant à une autre logique. À droite de cette porte se déploient les cinq arcades de la grotte, closes de treillages en fer forgé décorés de pampres de métal. Leur aspect uniforme est trompeur : en fait, l'arcade du centre, marquée par de forts pilastres et encadrée de bustes, avait une porte en bois ajourée, partiellement conservée, qui donnait accès à la grotte. L'axe de vision était donc perpendiculaire à celui d'aujourd'hui : comme la chapelle, la grotte se développait selon un axe parallèle à la cour pour le visiteur du XVI^e siècle ; elle se présentait comme un espace large et peu profond, au fond duquel se trouvent deux alvéoles (fig. 2), l'une face à la porte avec une sorte de bassin et la statue sur laquelle nous allons revenir, l'autre à droite avec une espèce d'autel (13). La première de ces grandes niches possède une voûte en coquillage à décor de caissons, qui lui donnent l'allure d'un sanctuaire (la chapelle elle-même est voûtée à caissons) tandis que la seconde présente l'aspect d'une grotte de rocaïlle "naturelle". Le parallélisme des deux décors était aussi marqué que leur différence, l'un "sauvage" et l'autre architecturé, peut-être pour souligner la distinction entre la religion naturelle et la religion

antique : la première révère les forces de la Nature que la seconde honore sous les formes multiples des dieux. Les deux autels sont également opposés entre eux et au décor qui les entoure : celui de la grotte de rocaïlle a un décor géométrique, celui sous la voûte à caisson est dans le style rustique. Il est sommé d'une sorte de retable représentant une oie (?) qu'il faudrait aussi expliquer... Ces deux absides sont séparées par un terme représentant le dieu Pan. La grotte n'était donc pas le vestibule allongé dans l'axe de la porte principale de la chapelle qu'on découvre aujourd'hui, mais un espace avec son propre axe, qui offrait, sur la gauche, une entrée alternative dans la chapelle. Depuis la cour, cette porte n'est pas visible, mais offre une entrée plus secrète, qui se révèle la vraie porte axiale, par lequel on *monte*, en franchissant trois marches semi-circulaires, dans la chapelle. La symbolique architecturale en semble claire et peut expliquer cet étrange aménagement (14). Cette chapelle chrétienne avait donc deux entrées possibles, l'une, évidente, mais décalée (la tradition juive), l'autre par le monde primitif et inarticulé de la grotte. Deux entrées mais pas de sortie ! Ces deux accès, monumentaux et distincts, ne correspondent pas à des issues : à l'intérieur de la chapelle, ils sont complètement intégrés au lambris, et, lorsque les battants étaient clos, ces issues disparaissent dans le décor du mur. Cette disposition était assez



2. Vue intérieure de la grotte. La Bâtie d'Urfé.

originale pour avoir été remarquée par les voyageurs du XVII^e siècle (15). Le père Fodéré prend la peine de noter que “quand elles [les portes] sont fermées il est impossible de reconnoître qu’il y ait aucune porte ny ouverture”. Un parti aussi étonnant marque sans doute le caractère initiatique du franchissement du seuil, que l’on entre par une porte ou par l’autre : c’est dire que les traditions juives et païennes forment chacune une préparation distincte au christianisme, mais une fois le seuil franchi, il n’y a pas de retour en arrière, donc pas de sortie, toute chose ayant trouvé son véritable accomplissement. Cette disposition souligne le caractère cosmique, au sens propre, de cet espace.

Le décor de la chapelle se présente dans sa cohérence au visiteur entré par la grotte : autour de la Cène se déroulent les préfigurations traditionnelles de l’Eucharistie dans l’Ancien Testament, la *Chute de la manne*, le *Sacrifice d’Abraham*, les *Offrandes de Melchisédech*, auxquelles répondent en miroir, au fond, le *Percement du rocher* et la *Pâque juive*. En revanche, celui qui entre par la porte de la cour découvre *Élie au désert nourri par l’ange* et le plus abscons des tableaux de l’ensemble, qui montre l’Esprit Saint au-dessus des flots tandis que Dieu le Père crée les luminaires du monde visible. Cette image saisissante est en fait une allégorie trinitaire (16) par sa référence aux premiers versets de l’évangile de saint Jean qui affirme l’exist-



3. D'après l'antique. Sphinx. La Bâtie d'Urfé.

tence du Verbe au commencement, dont l'incarnation est représentée dans le tableau d'en face, l'Annonciation. Le désir de réunir ce qui semble séparé s'exprime avec force dans cette composition qui forme une synthèse très puissante des premiers mots du quatrième évangile avec les cinq premiers versets de la Genèse (17). Rapprocher ce qui est éloigné par la quête des origines nous semble marquer tout cet ensemble. Les inscriptions hébraïques soulignent encore ce rigoureux désir de retourner à la source. Leur seule présence signifie bien plus que les mots qu'elles portent : la référence aux racines judaïques du christianisme, à cette échelle et dans un lieu de culte est assez hardie, en particulier au milieu du XVI^e siècle.

Claude d'Urfé nous a laissé un message précis sous la forme d'une copie d'antique placée à l'entrée de la Bâtie (fig. 3) : un sphinx nous reçoit dans la cour, au pied de l'escalier, avec l'admonestation *Sphingem habe domi* : "Possède un sphinx dans ta maison", ce qui en dit à la fois peu et beaucoup sur l'ambition du propriétaire. L'image du sphinx est omniprésente dans la culture intellectuelle et philosophique du XVI^e siècle, en particulier chez les auteurs hermétiques chrétiens, qui y voient une image clé de la sagesse perdue des Égyptiens, transmise par les écrits néoplatoniciens. Cette quête explique le succès des études sur les hiéroglyphes, en particulier la célèbre publication en 1556 par Pierius Valerianus du traité du pseudo

Horapollo (18), traité également commenté par Nostradamus à la même date. L'avertissement est donné pour celui qui est déjà capable de comprendre : comme le précise Giulio Camillo dans le *Teatro della Memoria* (19), le sphinx était placé dans l'Antiquité à la porte des sanctuaires pour signifier que l'on ne doit parler publiquement des choses divines qu'à travers des énigmes. La présence d'un *Mercure* de bronze sur le perron, en connexion avec ce sphinx, en renforçait encore le sens hermétique. Chastel y voyait une allusion au rôle d'ambassadeur du maître de maison, envoyé comme Mercure mais tenu au secret tel le sphinx. Cette vision, qui paraît un peu courte, est en harmonie avec son analyse de la Bâtie dont il souligne volontiers le sympathique provincialisme (20).

Giulio Camillo, l'un des plus remarquables tenants de l'ésotérisme chrétien, chercha toute sa vie à prouver l'absolue continuité de la Sagesse et de la Connaissance, d'abord manifestées sous les différentes formes des religions des Anciens avant d'être révélées aux Juifs puis aux Gentils. Sa pensée est nourrie des parallèles entre la religion naturelle, le judaïsme et la cabale chrétienne. Claude d'Urfé ne pouvait pas ne pas le connaître : Camillo avait recherché la protection de François I^{er} et avait monté à Paris, pour la Cour, son curieux théâtre de toile peinte qui permettait de visualiser les mystérieuses correspondances entre différents "lieux". Ces "lieux de mémoire", empruntés à la structure des méthodes de mémoire artificielle de l'Antiquité et du Moyen-âge, sont figurés par des épisodes de l'histoire profane ou sacrée et constituent des symboles lisibles à divers degrés et dans de multiples directions. L'explication de cette machine a été fournie par l'auteur lui-même et n'est pas sans obscurité (21). Il en ressort surtout le désir urgent de montrer la profonde cohérence du cosmos à travers ses diverses manifestations ainsi que l'intelligibilité de la pensée divine exprimée à travers la Création. Nous avons la chance, à travers ce texte ambitieux, d'avoir un aperçu d'une pensée qui n'appartenait certes pas en propre à Camillo, mais qui tentait désespérément, en tout cas pour une élite de philosophes, d'établir une vision vaste et tolérante de la spiritualité. Nous ne prétendons pas que le "théâtre" de Camillo soit la source de la conception du décor de la grotte et de la chapelle de la Bâtie, mais ils sont tous deux nés dans le même milieu d'intellectuels catholiques soucieux de concilier sagesse hermétique et les enseignements de l'Église. Le *Teatro* permet de clarifier certains aspects déconcertants du programme iconographique de la grotte et de la chapelle : par exemple, l'emphasis sur le mystère trinitaire et sur le Verbe existant avant toute chose, ou sur le mystère eucharistique, l'une des pierres d'achoppement entre protestants et catholiques, qui repose aussi sur le pouvoir de la parole et de l'Esprit

(22). Ce qui est plus que remarquable dans cette chapelle consacrée, de manière précoce, à l'Eucharistie, c'est l'absence d'allusion à la Passion du Christ et de représentation de son corps souffrant ou mort. Ce choix délibéré, qui ignore le parallèle constant entre la passion et la mort du Christ et le sacrifice de la messe, est extrêmement révélateur : c'est le contraire de ce qui est mis en œuvre dans les grands chantiers catholiques, qui soutiennent justement cette position contre celle des Réformés (23). Le retable, représentant la Cène, est traité en marqueterie, un médium qui éloigne l'image au profit de son insertion dans le décor (la partie figurée de la scène paraît presque dérisoire au vu de la perspective architecturale). L'inscription sur un cartouche au centre, qui a été interprétée comme une défense des positions catholiques sur la présence réelle, est une citation scripturaire et n'aurait été désavouée par aucun théologien protestant (24). L'emblème de Claude d'Urfé à lui seul manifeste bien cette tension syncrétique : l'holocauste de l'Ancienne loi est posé sur un autel antique avec sphinges et têtes de béliers, marqué au centre du triangle trinitaire, lui-même inscrit dans un cercle. Il porte l'inscription "VNI", "à l'unique". De même, dans le décor des voûtes et des vitraux, l'importance accordées aux hiérarchies angéliques est insigne ; cette emphase sur une notion fondamentale de la cabbale juive et chrétienne fait songer à ces méditations sur les correspondances entre les planètes (dont les divinités païennes sont l'évocation symbolique) et les Séphorith ou noms secrets de Dieu et des anges (25).

C'est dans ce contexte global, certes flou mais évocateur, qu'il faut tenter de comprendre le décor aujourd'hui mutilé de la grotte. Comme nous l'avons dit, son abside double se déploie autour d'un terme de Pan. Le dieu Pan, élevé au rang de concept philosophique, celui qui contient tout, l'Unique qui est le multiple, est une figure importante de l'humanisme chrétien. Chez Pic de la Mirandole, il symbolise la profonde unité de l'Univers à travers tous ses composants, la réconciliation des phénomènes avec l'essence. Les philosophes chrétiens y virent une prémonition de l'Unique, avant la Révélation. Son association à la Trinité est naturelle, qui est une seule substance sous différents aspects. Cette association existe chez Camillo : dans le premier degré du théâtre, au centre, la travée du soleil, il décrit une pyramide représentant la Trinité, et "à coté l'on verra une image de Pan", dont les différents traits forment une image du cosmos (26). Un autre curieux parallèle entre le caractère eucharistique de la chapelle et le décor de la grotte est suggéré par Camillo, à travers ses commentaires sur l'arche d'alliance, qui contenait entre autre la manne, et constitue une préfiguration du tabernacle. Dans le "degré de la caverne", Camillo disserte sur l'arche et

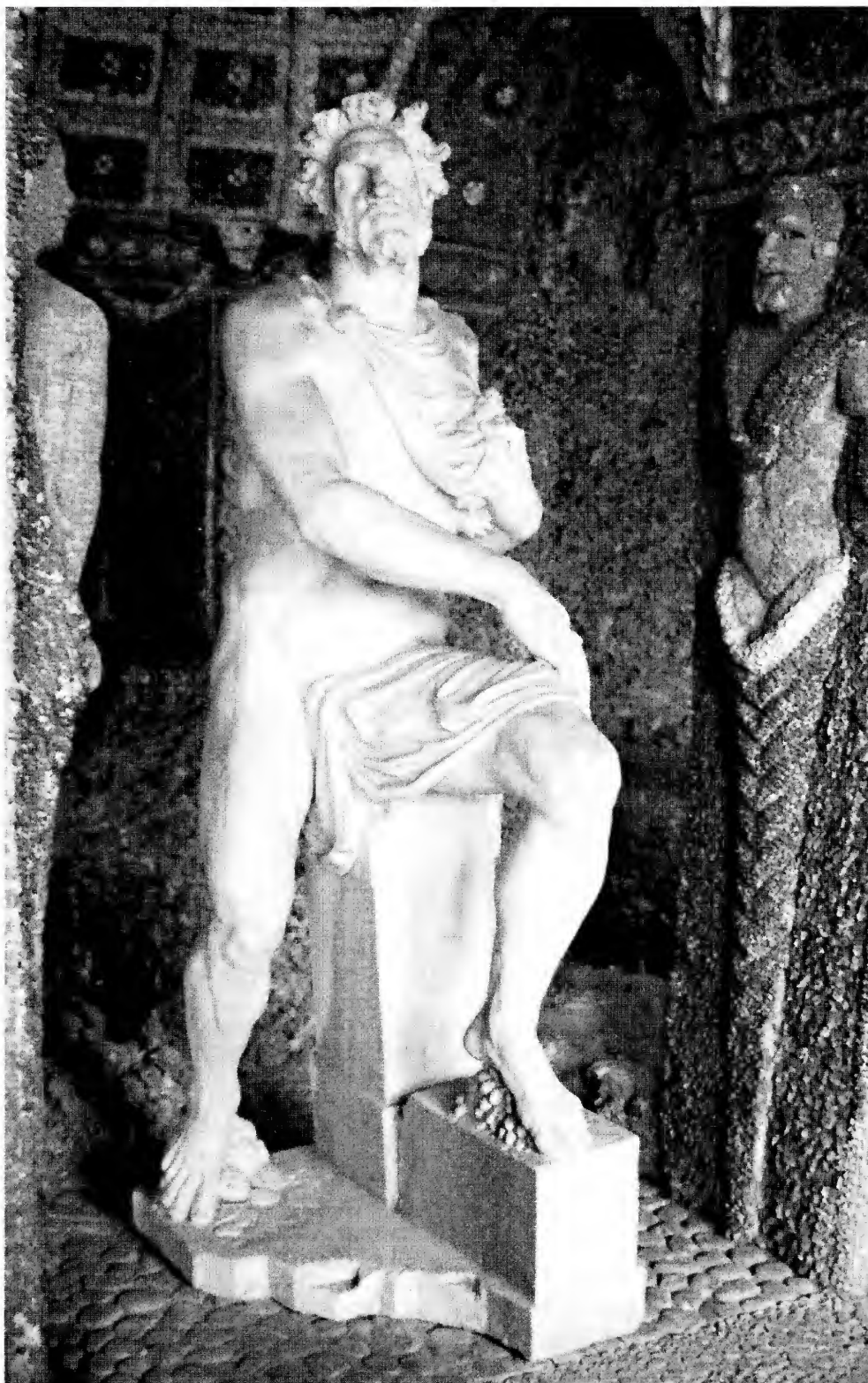
explique que sa structure et ses proportions représentent “les trois mondes que nous avons donné à Pan” (27). Hormis les autels et le décor de rocaille encore en place subsiste une statue colossale en marbre, représentant une figure masculine assise (28). Elle se trouve actuellement dans la grotte, près de l’entrée de la chapelle mais il s’agit d’une restitution récente (fig. 4 et 5). Paul Vitry la mentionne déjà à cet emplacement et estimait qu’il s’agissait d’un aménagement moderne incongru (29) : “Nous n’en avons pas parlé dans notre description de la grotte, parce que sa proportion, légèrement plus grande que nature, nous étonne en cet endroit [...] Mais on peut se demander si ce n’est pas plutôt une statue de la décoration du jardin qui, à un moment quelconque, aurait été mise à l’abri dans la grotte”. Ces quelques lignes de Vitry sont peut-être à l’origine de son déplacement vers le jardin (30) : elle remplaça sous la rotonde le bassin de la fontaine, détruit. Elle fut d’ailleurs vandalisée à cet endroit. Cette fontaine, aujourd’hui reconstituée, a provoqué le retour de la statue dans la grotte. En fait, la statue n’avait pas été incluse dans la vente de 1872 : elle avait déjà quitté la Bâtie et se trouvait chez les descendants du duc de Cadore, qui l’offrirent à la Diana après que celle-ci eut acquis le château en 1909 (31). Son placement dans la grotte était donc récent lorsque Vitry écrivait, mais il ignorait alors la description d’Anne d’Urfé, vers 1606 (32) : “Il y a aussi une grotte, où il y a plusieurs grandes et belles statues de marbre apportées d’Italie.” En 1619, le père Fodéré précise : “Et premièrement, il fit faire au devant de la chapelle une grotte assortie de quatre grandes statues de marbre, qui représentent les quatre saisons de l’année ; dont celle qui représente l’Automne est en forme de grand Géant qui a bien neufs pieds de hauteur” (soit environ 2,92 m) (33). Il est plus que probable que l’état décrit par Anne d’Urfé puis le père Fodéré soit assez fidèle à celui voulu par Claude d’Urfé. De cet ensemble de quatre sculptures, sûrement conçu dans un dessein précis, seule la sculpture qui nous occupe ici semble avoir survécu (34). La grotte et la chapelle se lisent ensemble, dans un jeu d’oppositions : la grotte est entièrement occupée par la sculpture, marbres, roches et coquillages ; et ce beau désordre dionysiaque prend le jour d’arcades closes de grilles à décor de pampres. En revanche, l’espace géométrique de la chapelle est dominée par la peinture et l’architecture, intellectuel, consacré à l’ordre ; la lumière y est filtrée par des vitraux représentant les hiérarchies célestes, des anges musiciens qui évoquent l’harmonieuse disposition de l’univers. Son programme iconographique illustre l’histoire du salut, de la Genèse à la Résurrection, tandis que le décor de la grotte évoque le temps cyclique de la nature et les éléments qui constituent le monde. Selon le concept aristotélicien, c’est le souffle qui

confère la vie à ces éléments, combinés dans la matière inerte. Dans la chapelle, c’est un autre *pneuma* vivificateur, sous la forme de la colombe du Saint Esprit, qui plane sur les eaux au début du monde.

Comment comprendre alors cette sculpture ? Les fruits qui semblent jaillir du flanc, comme ceux présents sous son pied gauche, ont laissé penser au père Fodéré qu’il s’agissait d’une sorte de Bacchus représentant l’Automne. Pourtant, l’iconographie en est bien étrange : sous son pied droit apparaissent encore d’autres fruits, qui ne sont pas des raisins, et l’on ne voit aucun des attributs du dieu du vin, ni sa couronne de feuilles : il s’agit plutôt d’une divinité qui engendre l’abondance (la dureté abstraite des socles rectilignes d’où surgissent les fruits renforce son caractère allégorique). Sa main semble tirer de sous la draperie qui couvre son côté gauche d’autres richesses, tandis que sa main droite saisit ce linge qui cache son bas ventre ; on ne sait s’il va se couvrir ou se dévoiler.

Une autre possibilité est d’y reconnaître une image de Vertumne : le visage mature, les fruits jaillissants, la draperie sur le bas ventre sont autant d’attributs de son iconographie tant antique que moderne. Il personnifie le caractère cyclique de la Nature, son renouvellement par les saisons. Il peut changer d’aspect, une capacité de mutation qui en fait un symbole de renaissance, parfois assimilé à Priape : dans la sculpture romaine, celui-ci est représenté ithyphallique et dévoile son sexe en relevant son vêtement qui contient des fruits. Ici, ce n’est pas le cas, même si le geste de découvrir le bas ventre est clairement suggéré ; mais ce n’est pas le cas non plus du *Priape* de Pietro Bernini, tout aussi décent (35). Il est impossible de discuter ici la fortune du symbolisme attaché à Priape (qui se superpose à la figure de Vertumne) pendant la Renaissance (36) : rappelons, dans l’*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, le triomphe de Vertumne et Pomone dont le cortège, accompagné de Saisons, se dirige vers l’autel de Priape. Ici, la présence de l’oie au-dessus de l’autel est un indice qui va fortement dans le sens de cette identification (37).

Même dans son ambiguïté iconographique, l’Automne, Bacchus, Priape ou Vertumne, cette statue avait une place particulière au sein du cycle par sa taille : elle semble amplifier dans la grotte le thème de la fécondité de la vigne et du vin, qui trouve un évident écho eucharistique. Les rituels autour de Bacchus sont ceux qui fascinèrent le plus les hommes de la Renaissance par leur apparente similarité avec certains aspects du christianisme. Le sacrifice du bouc est vu comme l’une des formes paradigmatiques de la religion des Anciens : c’est ce que figure Andrea Riccio sur le candélabre du Santo de Padoue, sur le cylindre au sommet, juste sous la flamme qui est allumée dans



4. Ici attribué à Montorsoli. Vertumne (?). Marbre. La Bâtie d'Urfé.



5. Ici attribué à Montorsoli. Vertumne (?). Marbre. La Bâtie d'Urfé.

Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint
et quelques autres

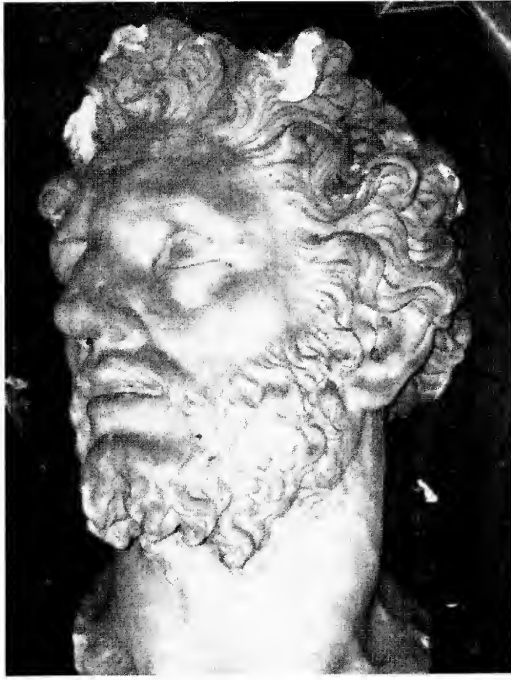
la nuit de Pâques (38). De même, on souligne le caractère eschatologique de la libation de vin comme substitut du sang dans les cérémonies funéraires.

Les années 1530-1535, celles où Claude d'Urfé faisait partie du cercle des intimes de François I^{er}, furent aussi celles où le souverain fit face de manière contradictoire aux problèmes soulevés par la Réforme. Outre ses alliances répétées avec des princes protestants, il semble d'abord adopter les mesures répressives que l'on attendait de lui plus par contrainte que par une adhésion fanatique à la cause de l'église catholique. Le choix même de ses représentants au concile de Trente témoigne de ce désir de modération. Il est probable que la vision humaniste, tolérante plus par sagesse plus que par principe, d'un Claude d'Urfé correspondait alors assez à la position du roi. La possibilité de réconcilier les formes divergentes du rituel dans une seule communion spirituelle, ce qui est le message de la grotte et de la chapelle, se révèle une utopie de plus en plus lointaine. Loin d'être le fer de la lance des positions des Pères du concile de Trente (qui avait encore de longues années devant lui), ce programme savant qui flirte avec la gnose appartient encore au monde des philosophes néoplatoniciens épris de vérité et non à celui des inquisiteurs jaloux du dogme. Le décor de la Bâtie n'est ni alchimique ni cabalistique : rien d'occulte, mais au contraire un désir solaire d'harmonie.

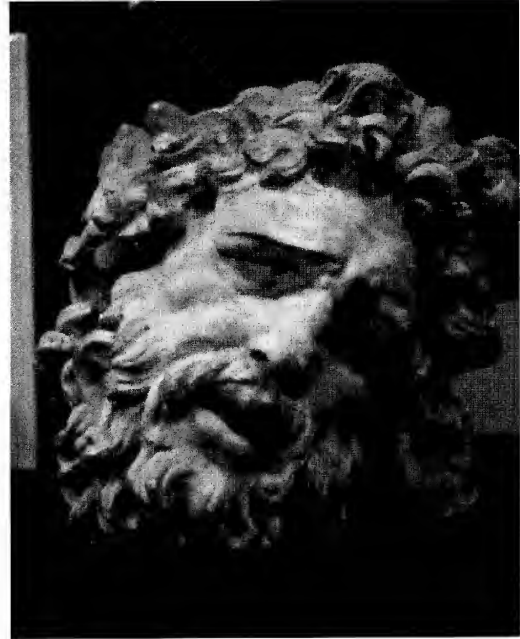
Plus que son sujet, c'est d'abord l'auteur de cette sculpture qui nous a intrigué. Qui avait livré à Claude d'Urfé ce grand marbre ? Paul Vitry en avait vu l'importance et l'avait placé, justement selon nous, dans la sphère de Michel-Ange : "...morceau très rare et d'une importance exceptionnelle... Ce serait une statue de jardin classique apportée d'Italie et due à quelqu'un des successeurs de Michel-Ange, les Tribolo ou les Silvio Cosini..." (39). La sculpture est sans doute marquée par l'esthétique de Michel-Ange, dont elle propose une vision heurtée, presque brutale. Le rapprochement s'impose avec la statue de saint Côme, achevée en 1537-1538 pour la nouvelle sacristie de San Lorenzo : elle fut sculptée par Montorsoli sur un modèle corrigé par Buonarroti (fig. 6). Certains traits apparaissent dans le *Vérisme* de la Bâtie, l'usage de blocs aux formes géométriques qui soutiennent les appuis du corps, le geste de la main posée sur la poitrine, dont l'élégance est soulignée par le poignet brisé et l'articulation des longs doigts très expressifs. Angelo di Michele da Poggibonsi est né en 1499 (?) à Uccelatoio près de Montorsoli (40). Giorgio Vasari, dans la *Vie* qu'il lui consacre (41), rapporte comment il quitta le couvent florentin des Servites à l'appel de Clément VII. Le pape, voulant faire restaurer les antiques du Belvédère, demanda conseil à Michel-Ange, qui recommanda Montorsoli. Celui-ci



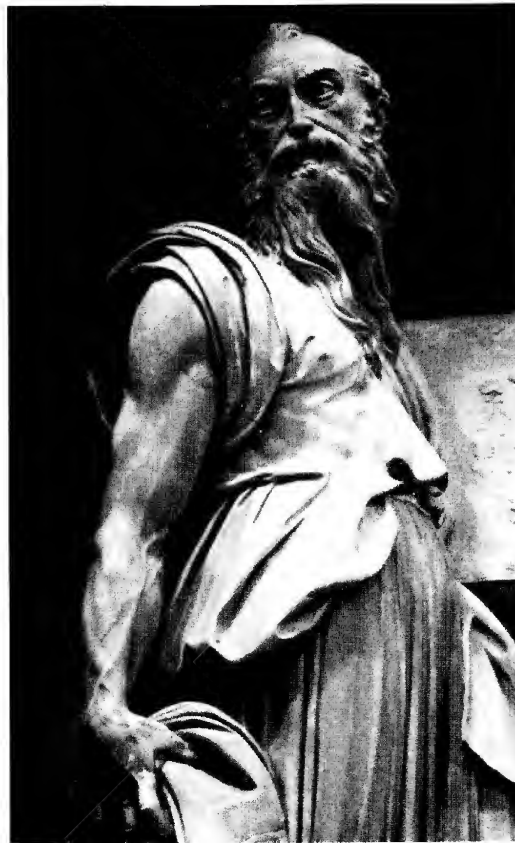
6. Montorsoli. Saint Côme. 1533 et 1537-1538. Marbre. Florence, San Lorenzo.



7. Ici attribué à Montorsoli. Vertumne (?).
Détail de la tête. Marbre. La Bâtie d'Urfé.



8. Moulage de la tête du Laocoon.
(Libourne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie).



9. Montorsoli. Saint Jean évangéliste.
1540-1541. Marbre.
Gênes, cathédrale San Lorenzo.

compléta l'*Apollon du Belvédère* et le bras levé du *Laocoon* (42). La restitution de ce bras, tendu ou plié, a suscité de vastes discussions, et toute l'affaire de la restauration de la célèbre antique a fait l'objet d'études récentes et approfondies (43). Cependant, la chronologie de ces événements – selon Ludovico Rebaudo (44), les restaurations prirent place entre 1532 et 1533 – et leur déroulement précis restent incertains, en partie à cause des versions divergentes introduites par Vasari (45). La tête du *Vertumne* est clairement une paraphrase de celle du *Laocoon* (fig. 7 et 8) : la division de la chevelure, ici beaucoup plus raide, l'expression pathétique, la distorsion des traits doivent se lire comme une référence consciente et appuyée à ce célèbre modèle. *Moïse* et *Saint Paul* (46), deux statues en terre cuite achevées en 1536, affichent le même traitement des mains et des pieds, particulièrement soignés, avec une insistance sur la représentation des veines et des tendons. Cette manière vigoureuse, un peu rude, est encore plus manifeste dans la statue représentant saint Jean l'évangéliste (fig. 9) dans la cathédrale de Gênes (1540-1541) : les plans du visage sont articulés par l'expression légèrement grimaçante, les rides, les veines accentués et le regard appuyé (47).

L'épisode de la genèse de la statue de saint Côme est conté par Vasari (48) : pour compléter le décor de la sacristie de San Lorenzo manquaient encore les statues de saint Damien et de saint Côme. La première fut confiée à Raffaello da Montelupo et la seconde à Montorsoli, qui fit un grand modèle que retoucha Michel-Ange. Il donna même au sculpteur des modèles en terre pour les bras et la tête, modèles qui appartirent ensuite à Vasari. Le chantier, qui avait repris en juillet 1533, fut interrompu par le départ de Michel-Ange puis par la mort de Clément VII en 1534 (49). La figure du saint est assise sur un empilement de plinthes et de socles, clairement imités du *Laocoon*. Le port de tête et l'expression du vieillard font aussi référence à la célèbre antique que Montorsoli venait de compléter. Ce sont les mêmes éléments qui sont utilisés dans le *Vertumne* de la Bâtie.

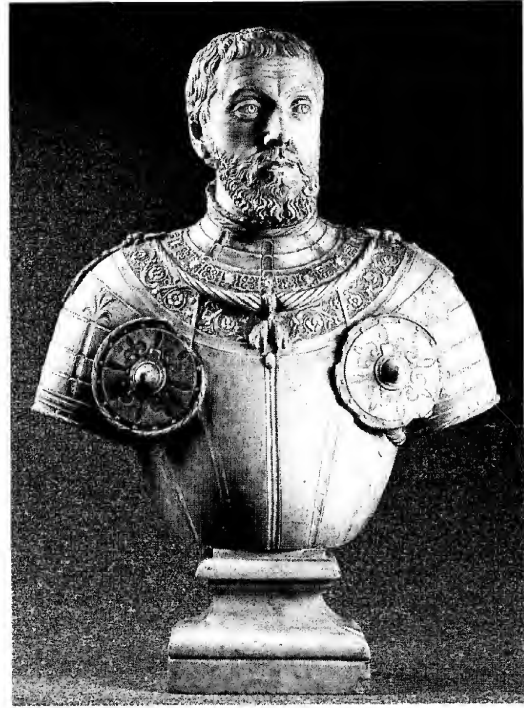
Giorgio Vasari rapporte ensuite une curieuse anecdote sur la venue de Montorsoli en France, imprécise sous de nombreux aspects, mais dont on ne peut douter de la véracité. Rappelons cet épisode peu pris en compte (50) : le cardinal Hippolyte recommanda Montorsoli au cardinal de Tournon en France pour entrer au service du roi de France. François I^{er} l'accueillit et lui commanda quatre grandes sculptures. Alors que le sculpteur travaillait encore aux modèles, il ne put obtenir des trésoriers son dû et se trouvait sans recours auprès du roi, qui guerroyait contre les Anglais. Montorsoli, finalement payé mais outragé, quitta la France en passant par Lyon (51). Pour Laschke, l'épisode se situe vers 1534-1535 (52). Si les noms men-

tionnés par Vasari sont exacts, l'épisode prend effectivement place entre 1530, lorsque François de Tournon reçut le chapeau, et 1535, année de la mort du cardinal Hippolyte de Médicis. Les deux cardinaux pouvaient s'être connus à Rome lorsque Tournon y vint pour écarter la menace d'excommunication qui pesait sur le roi (1530). Ils étaient tous deux au conclave de 1534, et le cardinal de Tournon quitta Rome en novembre. Selon Vasari, Montorsoli l'aurait accompagné (53). En revanche, on ne voit pas quel est ce combat contre les Anglais qui retenait alors François I^{er} loin de la cour. Le récit, même sommaire, des déconvenues de l'artiste en France paraît aussi un peu curieux : au milieu de l'exécution d'une commande royale, obtenant finalement son dû, il aurait malgré tout décidé de rentrer en Italie... C'est probablement la version de Montorsoli. On le voit, le texte vasarien n'est pas facile à interpréter, mais ce voyage fut sans doute un tournant dans la carrière du sculpteur : il est, avant son départ, associé aux chantiers de Michel-Ange, et c'est sur la recommandation de celui-ci qu'il est engagé. À son retour, sa carrière poursuivit une toute autre logique, entre Gênes, Naples et la Toscane. L'autre point saillant de l'épisode rapporté par Vasari est la commande de quatre statues, dont Montorsoli préparait les modèles lorsqu'il décida de quitter la France. Que pouvaient être ces commandes ? Des évangélistes ? Des saisons ? C'est évidemment impossible à savoir. Mais Montorsoli travaillait-il réellement pour le roi à ce moment-là ? Lorsque le père Alberti mentionne en 1551 le travail de Fra Damiano pour Claude d'Urfé, il explique qu'il s'agit du décor d'une petite chapelle réalisée pour Henri II, roi de France (54). Pour ce qui est de la Bâtie, nous savons que quatre sculptures de marbre se trouvaient dans la grotte, dont l'une d'une taille tout à fait différente, qui est le *Vertumne*. Nous n'avons aucune idée de leur aspect, et à peine de leur sujet, il est donc impossible de savoir si les trois autres avaient aussi un rapport avec Montorsoli. Est-ce que le *Vertumne* a été conçu initialement pour ce lieu ? Sa taille est-elle l'indice qu'il y parvint ensuite, ou fut terminé à partir d'une commande royale laissée inachevée ? Quoi qu'il en soit, Claude d'Urfé, présent à la Cour au moment du voyage du sculpteur, l'avait certainement rencontré.

En guise d'épilogue, nous souhaitons publier une autre sculpture des collections publiques françaises qui peut être rapprochée de l'activité de Montorsoli : il s'agit d'un fragment de buste représentant Charles Quint (fig. 10) conservé au Musée de Brou à Bourg-en-Bresse (55). Il fut légué par la princesse Wilhelmine Juritzka en 1961 ; dans un courrier de janvier 1970 conservé au musée, la donatrice indique que son mari l'avait acquis à Paris d'un antiquaire grec qui avait une



10. Ici attribué à Montorsoli. Charles Quint. Marbre.
(Bourg-en-Bresse, Musée de Brou).



11. Attribué à Montorsoli. Charles Quint. Marbre.
(Naples, Museo nazionale della certosa di San Martino).



12. D'après Montorsoli. Charles Quint. Marbre.
(Madrid, Museo del Prado).

boutique au marché aux puces, pendant ou après la guerre. Le prince supposait qu'il avait été amené en France par des réfugiés espagnols. Il fut inventorié comme œuvre de Leone Leoni, qui peignit à de multiples reprises l'empereur. En fait, ce fragment mutilé ne correspond pas au style de Leoni, mais est en rapport avec un autre portrait du souverain, dû au ciseau de Montorsoli et actuellement connu par deux versions (*fig. 11 et 12*), au Museo nazionale di San Martino à Naples (56) et au Prado (57). Vasari est encore la source dont on dispose sur ces bustes. Pendant son séjour à Gênes, Montorsoli sculpta deux portraits de Charles Quint, qui furent portés en Espagne par Francisco de los Cobos en 1543 (58). Charles Quint passa à Gênes pendant l'été 1541, ce qui fut peut-être l'occasion de cette commande. Le buste de Madrid est, selon Coppel, celui inventorié à l'Alcazar de Madrid en 1602. Pour Laschke, il peut être une copie d'atelier faite à Gênes, mais le schématisme et la dureté du buste madrilène sont telles que c'est lui faire beaucoup d'honneur. L'expression du visage et le port de tête ne sont pas compris, ce qui lui donne une expression étrangement bonasse. Le décor de l'armure est un peu différent entre les deux exemplaires (celle de Madrid comprend un faucre, vissé sous le sein droit). Dans le buste napolitain, le jeu entre la rigidité, la frontalité de la cuirasse et le port de tête sur la droite, la bouche entrouverte, crée une tension, une inquiétude accentuée par l'intensité du regard. Il n'a pas de provenance connue avant 1933, mais se trouvait vraisemblablement à Naples depuis longtemps. Roberto Middione, ignorant Vasari, considère qu'il y fut sculpté, en rapport avec la visite de l'empereur en 1535 (59). La présence de ce portrait à Bourg-en Bresse, même mutilé, rappelle opportunément dans ce monument consacré à la mémoire de Marguerite d'Autriche les traits de son neveu, Charles Quint. Par une certaine ironie du sort, ils sont immortalisés par Montorsoli qui fut, pour quelques mois, au service de son ennemi le plus fidèle. Rien ne reste de ce séjour français, sauf quelques lignes dans Vasari et, peut-être, le *Vertumne* de la Bâtie d'Urfé.

(Séance du 9 juin 2007).

(1) Gilbert Gardes, "La Bâtie d'Urfé ou l'amour absolu", *Monuments historiques*, n° 157, juin-juillet 1988, p. 37-43 ; Claude d'Urfé et la Bâtie. *L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance*, la Bâtie d'Urfé, 1990 ; Anne Allimant, "Pour une archéologie des jardins. L'exemple de la Bâtie d'Urfé", *Revue de l'Art*, n° 129, 2000-3, p. 61-69 ; Catherine Roseau, "Les marqueteries de la Bâtie d'Urfé : entre réel et imaginaire", *Représentations et formes de la ville européenne. Le Patrimoine et la mémoire*, dir. Sandra Costa, Paris, 2004 p. 53-61. Rappelons aussi l'article un peu oublié de Félix Thiollier, "Sculptures forziennes de la Renaissance. Le château de la Bastie d'Urfé", *Gazette des Beaux-Arts*, VIII, 1892, p. 353-366.

Depuis que nous avons fait cette communication (2007), il faut signaler l'article de Pauline Madinier, "Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé", *Studiolo*, 2008, p. 17-38, qui résume un mémoire de D.E.A. soutenu en 2006 à Paris I sous la direction de Philippe Morel. Il est difficile de discuter pied à pied le contenu de cet article, mais nous sommes en total désaccord quant à ses conclusions : "Véritable acte de foi militant, la chapelle de la Bâtie d'Urfé défend les positions de l'Église tridentine sur le sacrifice eucharistique [...] le mystère de la transsubstantiation [...] le sacrifice [...] et le sacrement" (p. 33). En fait, c'est exactement ce que le décor de la chapelle ne montre pas : aucune évocation de la Passion du Christ, aucune image de la croix, aucune allusion à la présence réelle ni d'illustration de miracles eucharistiques, qui sont pourtant nombreux et traditionnels (la messe de saint Grégoire, saint Antoine et la mule de Rimini...), aucune emphase sur la localisation de la réserve eucharistique, qui devint justement le point focal des lieux de culte dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Trouverait-on sur un chantier "militant" de la Contre-Réforme une représentation du sacrifice de Noé sur l'antependium ? L'inscription qui accompagne la représentation de la Cène, qui est scripturaire, n'est en elle-même pas en contradiction avec les différentes mouvances du protestantisme d'alors, bien que catholiques et protestants entre eux soient profondément divisés sur le sens de ces paroles. Au

contraire, l'emphase particulière placée sur les épisodes vétérotestamentaires et les références plus ou moins explicites à l'Antiquité montrent clairement le désir de rappeler la valeur universelle de l'offrande, du sacrifice au sens premier du terme. Cette vue large et sage, cultivée, hébraïsante, est le contraire d'un acte militant ou de propagande mais est destinée à l'édification de qui sait se tenir au-delà des querelles sectaires pour se tourner vers ce que la spiritualité a de permanent et transculturel.

(2) Sur l'histoire du bâtiment, cf. Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 42-44.

(3) Olga Raggio, dans Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 141-155.

(4) Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 2518 (don Alfred Beurdeley, père et fils, 1880). Le Louvre conserve également une porte en noyer au chiffre de Claude d'Urfé et de sa femme Jeanne de Balsac (inv. OA 6982). Elle se trouvait aussi dans la collection Beurdeley, mais n'entra dans les collections nationales qu'en 1916, grâce à la marquise Arconati-Visconti.

(5) Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1.

(6) Paul Vitry, *Le Château de la Bastie d'Urfé, Les Beaux Monuments historiques de la plaine du Forez*, Saint-Étienne, 1937.

(7) Maxime Gaume, "La symbolique du programme décoratif", dans Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 175-179.

(8) Sur la question du "programme" décoratif, cf. Guillaume Cassegrain, "Le programme de la méthode", *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, actes du colloque Rome, Villa Médicis, 20-23 avril 2005, dir. Michel Hochmann, Julian Kliemann, Jérémie Koering et Philippe Morel, Rome, 2008, p. 95-105.

(9) Claude Postel, *L'Homme prophétique. Science et magie à la Renaissance*, Paris, 1999.

(10) Cf. Roseau, 2004, *op. cit.* note 1, p. 54, qui fait une remarque dans ce sens.

(11) André Chastel a justement souligné l'étrangeté de la disposition du corps de bâtiment qui abrite la grotte et la chapelle (André Chastel, *Cultures et*

demeures en France au XVI^e siècle, Paris, 1989 (conférence du 28 novembre 1982) p. 129, 137).

(12) Par ailleurs, sa position centrale, très claire sur le plan, est peu manifeste à cause de la forte dissymétrie de l'élévation.

(13) André Chastel, qui a vu la grotte sans la statue, remarque des "espèces d'autels, avec des statues antiques qui ont disparu, probablement une statue de Diane, ce qui annonce lointainement les rêveries de l'Astrée et quelque dieu Pan", *Ibidem*, p. 134.

(14) Assez curieusement, le plafond de la chapelle, au rez-de-chaussée, sert de plancher à la grande pièce de l'étage. On peut marcher au-dessus de l'autel, ce qui est assez curieux. On imagine que la réserve eucharistique se trouvait dans l'oratoire adjacent ?

(15) Jacques Fodéré, *Narration historique et topographique des convents de l'ordre S.-François et monastères S.-Claire, érigés en la province anciennement appelée de Bourgogne, à présent de S.-Bonaventure... Le tout autant exactement que fidèlement recueilli des anciens documents*, Lyon, P. Rigaud, 1619, p. 986 (cité par Olga Raggio dans Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 109, note 3).

(16) Et non *L'Esprit saint fécondant les eaux*, titre sous lequel le tableau est communément cité.

(17) Jean, I, 1-5 et Genèse, I, 1-5 : "In principio creavit Deus caelum et terram terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas dixitque Deus fiat lux et facta est lux et vidit Deus lucem quod esset bona et divisit lucem ac tenebras appellavitque lucem diem et tenebras noctem factumque est vespere et mane dies unus" ; "In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum hoc erat in principio apud Deum omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est in ipso vita erat et vita erat lux hominum et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt".

(18) *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*.

(19) Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, éd. Lina Bolzoni, Palerme, 1991, p. 48.

(20) Chastel, 1989, *op. cit.* note

11, p. 135-136.

(21) *Op. cit.* note 19.

(22) Camillo est d'ailleurs l'auteur d'un traité *De Transmutatione*.

(23) *Cf.* note 1.

(24) Au contraire, c'est l'interprétation du sens de ces mots qui est discutée ; la variété des positions est alors très grande, en particulier au sein des églises protestantes. Sans revenir sur notre désaccord avec les thèses développées par Madinier (2008, *op. cit.* note 1, p. 22-23), nous voulons souligner que rien ne manifeste les positions des archicatholiques : si l'on considère le texte de certains placards posés entre le 17 et 18 octobre 1534, une crise qui s'est déroulée pendant les années de grande proximité entre Claude d'Urfé et François I^{er}, on ne les trouve pas en contradiction avec ce qui est proposé dans le décor de la chapelle (par exemple, où se trouve la réfutation de ce type de proposition : "On ne doit point réitérer le sacrifice du Christ. La messe n'est là que pour faire souvenir de sa passion" ? *Cf.* également la note 1.

(25) Bolzoni, 1991, *op. cit.* note 19, p. 21-22.

(26) Camillo, 1991, *op. cit.* note 19, p. 61.

(27) Camillo, 1991, *op. cit.* note 19, p. 112. Camillo a consacré un ouvrage complet à cette question de la forme de l'arche et sa signification cosmique, *L'Interpretation dell'Arca del Patto*, *ibidem*, note 48 p.195.

(28) En dépit de sa taille et de sa qualité, elle n'est jamais prise en compte dans la littérature récente sur la Bastie et n'est pas reproduite dans la monographie sur le bâtiment. Anne Allimant (2000, *op. cit.* note 1, p. 61-69) ne cite pas la statue, qui était alors présentée dans le jardin (fig. 2 p. 63, photographie en 1990).

(29) Vitry, 1937, *op. cit.* note 6, p. 16-17.

(30) Gardes, 1988, *op. cit.* note 1, p. 42, reproduit une vue de la grotte sans la statue.

(31) Une photographie de Félix Thiollier, vers 1880-1886, montre la grotte sans la statue (repr. dans Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1).

(32) Anne d'Urfé, *Description du pays de Forez*, [1606 ?] cité dans Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 111.

(33) Fodéré, 1619, *op. cit.* note 14, p. 983. *Cf.* Claude d'Urfé et la Bâtie, 1990, *op. cit.* note 1, p. 111.

(34) Jean-Marie de la Mure, qui écrivit au XVII^e siècle une *Histoire généalogique de la Maison d'Urfé*, y rapporte que Louis Lascaris d'Urfé mutila dans son zèle enfantin les statues de marbre, à l'image des premiers chrétiens renversant les idoles. L'épisode est cité par Auguste Bernard, *Les d'Urfé, souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, 1839, p. 78. Louis, dernier marquis d'Urfé, fut évêque de Limoges de 1676 à sa mort en 1695. L'épisode peut être véridique, mais est aussi un *topos* de l'intransigeance de l'homme véritablement pieux.

(35) Sculpté pour les jardins de la villa Borghèse, en pendant à une Flore (New York, Metropolitan Museum).

(36) *Cf.* Karen Sabine Meetz, *Tempora triumphans. Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2003, p. 52-73.

(37) L'oie est l'un des animaux consacrés à Priape, dieu de la fertilité.

(38) Un récent examen technique du candélabre semble montrer que ce cylindre ne faisait pas partie du programme initial et fut intégré durant la longue genèse du candélabre ; sa présence est d'autant plus remarquable (signalé par Dylan Smith lors de la journée d'étude sur Riccio, New York, The Frick Collection, 20 janvier 2009).

(39) Vitry, 1937, *op. cit.* note 6, p. 16-17.

(40) Birgit Laschke, *Fra Giovanni Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1993.

(41) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino di nuovo ampliate, con i ritratti loro, e con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti, dall'anno 1550 insino al 1567*, Firenze, Giunti, 1568, V, p. 491-509.

(42) *Ibidem* p. 493 : "gli

[Michelangelo] chiese Sua Santità un giovane che restaurasse alcune statue antiche di Belvedere, che erano rotte. Per che ricordatosi il Buonarroto di fra' Giovanni Agnolo, lo propose al Papa, e Sua Santità per un suo breve lo chiese al Generale dell'ordine de' Servi, che gliel concedette, per non poter far altro, e malvolentieri. Giunto dunque il frate a Roma, nelle stanze di Belvedere, che dal Papa gli furono date per suo abitare e lavorare, rifece il braccio sinistro che mancava all'Apollo et il destro del Laocoonte, che sono in quel luogo, e diede ordine di racconciare l'Ercole similmente."

(43) Ludovico Rebaudo, "I restauri del Laocoonte", dans Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, 1999, p. 231-258.

(44) Vasari, 1568, *op. cit.* note 41, p. 241, 242, 244.

(45) *Ibidem* VI, p. 632-633.

(46) Florence, SS. Annunziata, salle du chapitre. Repr. dans Laschke, 1993, *op. cit.* note 40, pl. 1, 2 p. 202-203.

(47) Laschke, 1993, *op. cit.* note 40, pl. 44-46 p. 225-226.

(48) Vasari, 1568, *op. cit.* note 41, p. 494 : "Ora, perché fra l'altre statue che mancavano al finimento di quell'opera, mancavano un San Cosimo e Damiano che dovevano mettere in mezzo la Nostra Donna, diede a fare Michelagnolo a Raffaello Montelupo il San Damiano et al frate San Cosimo, ordinandogli che lavorasse nelle medesime stanze dove egli stesso avea lavorato e lavorava. Messosi dunque il frate con grandissimo studio intorno all'opera, fece un modello grande di quella figura, che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti : anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari fra le sue più care cose, per memoria di tanto uomo". Laschke, 1993, *op. cit.* note 40, p. 32, n° 4 p. 159, pl. 3 p. 204.

(49) *Ibidem* : "[...] morto Papa Clemente, si rimase ogni cosa imperfetta ; onde scopertasi a Firenze con l'altre opere la statua del frate, così imperfetta come era, ella fu sommamente lodata. E nel vero, o fusse lo studio e diligenza di lui, o l'aiuto di Michelagnolo, ella riuscì poi ottima figura e la migliore che mai facesse il frate di quante ne lavorò in vita sua ; onde fu veramente

degna di essere, dove fu, collocata.”

(50) Laschke, 1993, *op. cit.* note 40, p. 14-15 ; cf. aussi Philippe S  n  chal, *Giovan Francesco Rustici 1475-1554*, Paris, 2007, p. 180.

(51) Vasari, 1568, *op. cit.* note 41, V, p. 494-495 : “Intanto intendendo il cardinale Ipolito de’ Medici che il cardinale Turnone aveva da menare in Francia per servizio del re uno scultore, gli mise innanzi fra’ Giovann’Agnolo ; il quale, essendo a ci   molto persuaso con buone ragioni da Michelagnolo, se n’and   col detto cardinale Turnone a Parigi. Dove giunti, fu introdotto al re, che il vide molto volentieri e gl’assegn   poco appresso una buona provisione, con ordine che facesse quattro statue grandi : delle quali non aveva anco il frate finiti i modelli, quando, essendo il re lontano et occupato in alcune guerre ne’ confini del regno con gl’Inglesi, cominci   a essere bistrattato dai tesorieri et a non tirare le sue provisioni n   avere cosa che volesse, secondo che dal re era stato ordinato. Per che sdegnatosi, e parendogli che quanto stimava quel magnanimo re le virt   e gli uomini virtuosi, altrettanto fussero dai ministri disprezzate e vilipese, si parti, nonostante che dai tesorieri, i quali pur s’avidero del suo malanimo, gli fussero le sue decorse provisioni pagate infino a un quattrino. Ma    ben vero che, prima che si movesse, per sue lettere fece asapere cos   al re come al cardinale volersi partire. Da Parigi dunque andato a Lione, e di là per la Provenza a Genova.”

(52) Chronologie établie par Laschke, 1993, *op. cit.* note 40, p. 155-156.

(53) Ce n’est toutefois pas si clair si l’on suit le texte vasarien. Après l’interruption du chantier de la sacristie (1534), Vasari place la réalisation du portrait duc Alessandro à l’Annunziata, puis un travail aux côtés de Michel-Ange pour le monument de Jules II ; l’épisode du voyage en France ne vient qu’après.

(54) Olga Raggio, dans *Claude d’Urfé et la Bâtie*, 1990, *op. cit.* note 1, p. 142.

(55) H. : 0,51 m ; L. : 0,18 m ; Pr. : 0,174 m ; Inv. 961.79

(56) Inv. AM 10824, dans Roberto Middione, *Museo nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Naples, 2001, p. 65.

(57) Rosario Coppel Ar  izaga, *Museo del Prado, Catalogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, 1988, n   23 p. 100-101.

(58) Vasari, 1568, *op. cit.* note 41, V, p. 501 : “Fece di marmo due ritratti del medesimo principe e due di Carlo Quinto, che furono portati da Coves in Ispagna”. Cf. Laschke, 1993, p. 17, 59-60, pl. 35-38 p. 220, 221.

(59) Le buste est publié comme “attribué à Montorsoli” et sa notice laisse penser qu’il peut être l’œuvre d’un proche collaborateur (Middione, 2001, *op. cit.* note 56, p. 65). La notice ne cite pas non plus la publication de Laschke.